

Н.О. Чермалих

Київський національний лінгвістичний
університет

ЗАСТОСУВАННЯ МЕТОДУ КОНТРАСТИВНОГО АНАЛІЗУ ДЛЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ХАЙКУ МАЦУО БАСЬО

Щоб проілюструвати результативність застосування контрастивного аналізу ми обрали за об'єкт дослідження текст Мацуо Басьо (1644-1694), очевидно, знайомий українському читачеві переважно в класичному перекладі В.Маркової: «*Старый пруд, прыгнула в воду лягушка всплеск в тишине*». Написаний у 1686 р., цей текст вже понад 300 років сприймається як тотожний поняттю «хайку». Цей короткий вірш став точкою відліку, своєрідним «абсолютним нулем», від якого і європейські, і японські читачі починають формувати уявлення про жанр хайку, як і про поезію Японії взагалі. Аналіз перекладності цього тексту цікавить нас насамперед тому, що він є своєрідною «золотою монетою» японського поетичного слова, яка, за словами Г-Г.Гадамера, ніколи не втрачає своєї вартості та завжди рівна сама собі, навіть при транспозиції у вимір іншої мови, іншої культури, іншої філософії¹.

Р.Барт, французький літературознавець та один із засновників школи структуралізму, у своїй роботі, присвяченій японській культурі, зазначає: «У хайку є одна дещо фантазмагорична особливість: весь час здається, що її легко написати самому»². Певно, що перекладач японської поезії стикається з труднощами такого ж порядку, ставлячи за мету «перекласти, пояснити, передати, а відтак і відтворити оригінал у цільовій мові»³, долаючи часові, мовні, культурні та естетико-філософські кордони.

Водночас, говорячи про проблематику перекладу поезії, у поле зору потрапляє не тільки фактор *перекладності* тексту, але й ступінь його *неперекладності*. Природно, що мова перекладу, тобто «цільова мова», сама по собі ніколи не матиме довершеної точності, закладеної у текст-оригінал⁴. Перекладач завжди є інтерпретатором змісту, тобто внутрішньої суті поезії, але водночас і творцем, що втілює цю сутність у певну форму, яка може або передавати оригінал, або ні. Відтак переклад поезії – це завжди конфлікт, колізія між орієнтацією на точність відтворення формальних ознак та спрямованістю на ретельність у відтворенні змісту. У разі ж перекладу хайку ця колізія виявляється у необхідності транспозиції максимальної смислової наповненості вірша мінімальними мовними засобами, при збереженні вихідного повідомлення, що сягає проблематики співвідносності *слова* та *мовчання* в перекладі.

Проаналізуємо, намагаючись простежити шляхи подолання цієї колізії, тексти 14 різних перекладів чотирма мовами: французькою, українською, російською та англійською, виконані впродовж часового відрізка, що охоплює майже століття. Власну інтерпретацію даного хайку ми спробуємо побудувати не тільки як діалог різних перекладачів – інтерпретаторів цього тексту, а й як діалог різних шкіл та різних епох перекладу.

ふるいけ かわずとび みず おと
古池や 蛙 飛こむ 水の音

(оригінал)

¹ Гадамер Г-Г. Герменевтика і поетика. – К., 2001. – С. 15.

² Барт Р. Империя знаков. – М., 2004. – С. 87.

³ Гаврилів Т. Текст між культурами. Перекладознавчі студії. – К., 2005. – С. 23.

⁴ Беньямін В. Завдання перекладача//Вибране. – К., 2000. – С. 378.

Ah! le vieil étang! Et le bruit de l'eau Où saute la grenouille! (Michel Revon, кінець XIX ст.) ⁵	Озеро старе Жабка плигнула і сплеск В тиші пролунав (О.Масикевич, 70-ті рр.) ⁶	О! Старый пруд! Скачут лягушки в него, - Всплески воды! (В.Мендрін, 1904) ⁷	An ancient pond! With a sound from the water Of the frog as it plunges in. W.G.Aston, 1899) ⁸
Une vieille mare Une raine en vol plongeant Et le bruit de l'eau (Réné Etiemble, кінець 60-х рр.) ⁹	На старім ставку жаба в воду плю- снула – чули ви таку? (Микола Лукаш, 70-ті рр.) ¹⁰	О, дремотный пруд, прыгают лягушки вглубь, слышен всплеск во- ды. (Валерій Брюсов, 1905) ¹¹	The old pond. A frog jumps in - Plop! (Ronald H.Blyth, 50-ті рр.) ¹²
Paix du vieil étang Une grenouille y plonge Un «ploc» dans l'eau (Nicolas Bouvier, 80-ті рр.) ¹³	Старий ставок Жабка стрибне – сплеск пролунає. (Григорій Турков, 80-ті рр.)	Старый пруд, прыг- нула в воду лягушка всплеск в тишине. (Віра Маркова, кінець 50-х рр.) ¹⁴	Old dark sleepy pool... Quick unexpected frog Goes plop! Watersplash! (Kenneth Yasuda, 60-ті рр.) ¹⁵
Ah! le vieil étang une grenouille y plonge - le bruit de l'eau (Joan Titus-Carmel, 90-ті рр.) ¹⁶	Старий ставок Пірнуло жабеня – Вода сплеснула. (Іван Бондаренко, 80-ті рр.) ¹⁷	Этот старый пруд! Нырять в воду лягу- шка – негромкий всплеск (Андрій Долін, 80-ті рр.)	

Насамперед, спробуємо виділити основні завдання, які ставить перед собою перекладач східної, зокрема японської, поезії.

Перші теоретичні узагальнення щодо перекладу хайку французькою мовою належать французькому японісту Ж.Бонно. У своєму двомовному виданні “Le haiku” Ж.Бонно наводить чотири основні правила перекладу хайку французькою:

- віднайти прихований сенс поезії та адекватно відтворити його;
- намагатися якнайточніше відтворити вихідний порядок слів;
- зберігати кількість силабем у тексті або принаймні їх співвідношення у кожному рядку;
- відтворювати алітерації та асонанси.

⁵ Revon M. Anthologie de la littérature japonaise des origines au XXe siècle. – Paris, 1937. – P. 329.

⁶ Місяць на Фудзі. 100 японських хокку / пер. О.Масикевича. – К., 1971. – С. 113.

⁷ Астон В.Г. История японской литературы (пер. В.Мендрина) / Под ред. Е.Спальвина. – Владивосток, 1904. – С. 287.

⁸ Aston W. G. A History of Japanese Literature. – Tokyo, 1997. – P. 311.

⁹ Etiemble R. Essai de littérature (vraiment) générale. – Paris, 1975. – P. 121.

¹⁰ Лукаш М. Від Боккаччо до Аполлінера. – К., 1990. – С. 122.

¹¹ Брюсов В. Собр. соч. в семи томах. Т. 3. – М., 1974. – С. 335.

¹² Blyth R..H. Haiku. Volume One: Eastern Culture. – Tokyo, 1999. – P. 88.

¹³ Coysaud M. Fourmis sans ombre: Le livre du haiku. – Paris, 1978. – P. 47–52.

¹⁴ Маркова В. Стихотворение Мацуо Басё “Старый пруд” // Китай. Япония. История и филология. – М., 1961. – С. 98–103.

¹⁵ Yasuda K. The Japanese Haiku. – Tokyo, 1995. – P. 98.

¹⁶ Basho: Cent onze haiku. Traduits du japonais par Joan Titus-Carmel. – Paris, 1998. – P. 217.

¹⁷ Антологія японської поезії. Хайку (XVII-XX ст.) / упорядник І.Бондаренко. – К., 2002. – С. 24.

Інший відомий французький сходознавець Р.Етьємбль у своїй розвідці «Critères de pertinence pour traduire le Haïku», присвяченій проблематиці перекладу хайку французькою мовою, визначає такі вихідні пункти:

- адекватний переклад номінативних синтагм хайку;
- передача *kiređi* за допомогою екскламаторних вигуків;
- максимальна транспозиція 17-складовості хайку у цільову мову;
- передача сезонного слова *kigo*;
- публікація, поряд із текстом перекладу, тексту підрядника;
- докладний коментар до кожного тексту хайку.

Сучасний угорський сходознавець А.Сандор, найпершу проблему перекладу японської поезії, пов'язує з перетворенням «не-поетичного» тексту в «поетичний»¹⁸.

Звернемося до підрядника хайку “*furuikeya...*”:

старий став жаба пірнає звук води

Немає сумніву, що текст, поданий у такому вигляді, не сприйматиметься читачем як взірць класичної поезії, хоча насправді саме він цілковито відповідає вихідній формі хайку. Відомо, що хайку записується в один суцільний вертикальний рядок, без пустот, а строфа хайку позбавлена будь-якої пунктуації та маркування початку речення, яке в європейських мовах досягається за допомогою великої літери.

Таким чином, конфлікт перекладання японської поезії лежить у площині, набагато ширшій, ніж колізія співвіднесення форми та змісту, окреслена в роботах французьких теоретиків. Ця проблема сягає безпосередньо конфлікту *традицій віршування*, сутність якого можна виразити запитаннями: «Що є поезією в нашому розумінні?» або «Якими для нас є межі поезії?».

Кожен перекладач хайку, беручи на себе велику відповідальність, власними силами вибудовує ту хистку межу, що пролягає у перцепції цільового читача, поза якою вірш, що налічує тільки 17 складів, читатиметься або як лаконічний шедевр, або буде позбавленим сенсу порожнім висловленням. Спробуємо виділити ті методи, які перекладачі хайку залучають для «поетизації» тексту.

По-перше, загальною стала практика заміни *моновірша* хайку *тривіршем* (tercet) – надання хайку тристрофної форми. Останнім часом, щоправда, на сторінках зарубіжних сходознавчих часописів ведеться полеміка стосовно того, чи не є запис хайку в один рядок більш відповідним оригіналу та чи не настав час відмовитися від традиційних терцин. Проте, попри помітні зміни, що відбулися у свідомості читачів за ХХ ст., все ж горизонт очікування від поетичного тексту все ще потребує таких виявів віршування, як виразна метрика та строфіка. Так, для перших перекладів японської поезії, що датуються порубіжжям ХІХ-ХХ ст., загальноприйнятою була практика *римування* першої та третьої строфи в хайку. Однак уже у другій половині ХХ ст. від неї цілковито відмовилися. Ця тенденція чітко відображає загальну зміну дискурсу європейської поетики, де рима поступається місцем верліброві. З-поміж наведених вище текстів лише М.Лукаш використовує римування (на старім *ставку*/...чули ви *таку*), що рішуче стирає культурну дистанцію між оригіналом і перекладом. До того ж, хорей Лукаша надає хайку характеристик фольклорної або й комічної поезії, наближаючи його подекуди до української народної пісні-гуморески.

Наступним кроком є адаптація квантитативних характеристик тексту перекладу до традиційної схеми 5 – цезура – 7 – 5 складів. На думку Ж.Бонно, для французької мови цей процес природний, оскільки її традиційна метрична система є силабічною, тобто відштовхується, як і японська, від кількості складів у строфі, а не від наголосу, як українська та російська системи¹⁹. Абсолютна більшість перекладів відтворює лаконічність японського вірша, намагаючись віднайти відповідну їй формулу й у цільовій мові. Так, одне хайку російською мовою в середньому налічує 18 складів, англійською

¹⁸ Сандор А. Хайку – М., 2001. – С.12–14.

¹⁹ Bonneau G. Antologie de la poésie japonaise. – Paris, 1935. – P. 129–140.

– 15, французькою – 16, середня кількість складів українського хайку збігається з оригіналом (див. переклади М.Лукаша та Г.Туркова, які скрупульозно відтворюють вихідну схему 5-7-5).

Переходячи на семантико-іконічний рівень аналізу перекладів, проведемо докладний семантичний аналіз лексем із хайку.

古池 *furuike* – номінативне словосполучення, що складається з двох ієрогліфічних коренів:

古 *furu* – «старовина, давнина, древність, старість (речі)»;

池 *ike* – «став, ставок».

Номінативне словосполучення *furuike*, за часів Басьо, було надзвичайно рідко вживаним китаїзмом, що походить з середньовічної поезії китайського двору. Однак, внаслідок популярності хайку поле використання цього слова розширилося, воно стало загальновідомим і широкоживаним. Тлумачні словники японської мови дають такі визначення *furuike*: «ставок, що існує з давніх часів, старий ставок», «старий на вигляд ставок, занедбаний ставок».

や *Ya* – кіредзі, слово-цезура, яке у хайку поєднує емпатичну та квантитативну функції.

蛙 *Kawazu* – «жаба, ропавка, ропуха»; на даний час є архаїзмом, вживаним лише у класичних літературних текстах, сучасним синонімом якого є *kaeru*.

飛び込む *Tobikomu*: «занурюватись (у що-небудь), пірнати; забігати, залітати». *Tobikomu* є складним дієсловом, що містить два корені: 飛 *tobi* («літати, стрибати») та 込 *komu* – допоміжного дієслова, що вказує на характер та направленість дії, в даному разі на її спрямованість всередину чого-небудь.

水 *Mizu*: «вода».

音 *Oto*: «звук, шум»²⁰.

Mizu – *No* – *Oto*: іменникове словосполучення, поєднане за допомогою присвійної частки “*no*”, яке ще називають *номінативною синтагмою* (N1-*no*-N2). У номінативній синтагмі іменник в ініціальній позиції (N1) виступає означенням, а в фінальній (N2) – означуваним. Конструкція N1-*no*-N2 загалом характерна для японської поезії. Вона вживається набагато частіше за характерну для європейської дистрибуції схему A-N, де A – означення, виражене прикметником, або N2-N1, де означення передують означуваному. Наприклад: сплеск води (укр.), всплеск воды (рос.), le bruit de l’eau (фр.), sound of the water (англ.).

Розглянемо більш детально елемент хайку, який викликає найбільшу складність для перекладача, а саме *kiyo*. *Kiyo*, або “сезонне слово” – це коротка поетична формула, її, ідучи за А.Веселовським можна назвати “нервовим вузлом, який пробуджує в нас ряди певних образів, в одних більшою, в інших меншою мірою; в залежності від нашого розвитку, досвіду, здатності примножувати і зіставляти викликані образом асоціації”²¹. Слово-символ *kiyo* є сталим елементом японського культурного континууму, значеннєві зв’язки якого сягають міфологічної моделі простору як нерозчленованої єдності ритмів людини та космосу. Розмаїті *kiyo* об’єднують в поетичні словники-каталоги, які називаються 歳時記 («Сайдзікі» – записки про пори року), де сезонні символи об’єднано у п’ять категорій – за принципом календарної зміни сезонів, у окрему категорію виділяють символи, що реферуються зі святом Нового року. Кожну категорію поділено ще на десяток підтем, таких як «клімат, погодні явища», «календарні свята», «одяг, харчі та житло», «людина» та ін. Таким чином, словник «Сайдзікі» є енциклопедією образності японської поезії, починаючи від першої середньовічної антології «Манйосю» і до наших днів, коли «Сайдзікі» продовжують поповнюватися но-

²⁰ 古典文学を読むための用語辞典 / 西沢正史編。 – 東京堂出版, 2002 – Р. 329.

²¹ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – Л., 1940. – С. 376.

вими, часом запозиченими із західної культури, образами та символами. Видатний японський філолог Мацусекі Сейсей наводить як приклад великий каталог із кількасот канонізованих сезонних слов-тем (題 «дай»), та відстежує їх виникнення та генезу від середньовічних «Манйосю» та «Кокінсю» до XX ст.²²

Отже, будь-яке кіго є мовною реалією, значення якої надзвичайно важко передати у всій повноті асоціацій, посилянь і зв'язків, що воно викликає у свідомості японського читача. Так, в оригіналі хайку *kawazu* – жаба, іменник, що у «Сайдзікі» класифікований у рубриці «тварини», у розділі «весна». У XVII ст., коли написане хайку, *kawazu* активно вживалося на позначення породи жаб, які пробуджуються з зимової сплячки в квітні. Поряд із *kawazu* знаходимо й інші «весняні символи», такі як *kawazuikusa* або *kawazudassen*, що приблизно відповідає українському «жаб'ячий концерт». Отже, *kawazu* вживається не тільки в прямому значенні: семантичне поле кіго розширюється до універсального масштабу, включаючи всі процеси, що супроводжують прихід весни.

На більш символічному рівні стрибок жаби вглиб ставка можна вважати уособленням весняного оновлення природи – активне «янь», що порушує зимову рівновагу – статичне «інь», проникаючи у нього та ініціюючи до руху весь космос. Але чи можливо передати таку семантичну багатшаровість при перекладі?

Говорячи про переклад хайку, ми не можемо не брати до уваги мовної асиметрії, тобто явища закріплення за одним і тим самим знаком різних конотативних нашарувань. Якщо для російської та англійської мов «лягушка» та “frog” є цілком нейтральними, і у перекладачів не виникає жодних сумнівів щодо використання саме цього іменника, то у випадку з українською мовою, в якій слово «жаба» має негативну конотацію, перекладач змушений шукати виходу, підбираючи менш стилістично забарвлений відповідник. Так, Г.Турков і О.Масикевич вдаються до пестливого «жабка», а І.Бондаренко змінює жабу на «жабеня», акцентуючи протиставлення категорій старості та юності: *старий* (ставок) – *жабеня*, та водночас зберігаючи трискладовість на рівні форми японського оригіналу. Але якщо ці перекладачі адаптують форму, аби точніше передати зміст, то М.Лукаш вдається до вільного перекладу, обігруючи та приховуючи негативну конотацію за допомогою іронії. Тому переклад М.Лукаша можна назвати скоріше авторською варіацією на тему хайку Басьо, аніж перекладом чи інтерпретацією останнього. Водночас, текст перекладу М.Лукаша більше нагадує почерк іншого класика – поета-хайкіста Кобаясі Ісса, поезії якого характеризують персоніфікація тварин, іронічні перепитування, звертання, пісенна інтонація та внутрішня рима. Згадаймо хоча б його відомі рядки: «Худеньке жабенятко, // не здавайся! // За тебе вболіває сам Ісса!» або: «Тікай, тікай // Горобчику мій любий! // Його Величність виступає – кінь!» (Переклад І.Бондаренка).

Отож М.Лукаш, на нашу думку, створює, послуговуючись матеріалом Басьо, власний хайку, більш природний для українського культурного контексту, аніж для японського.

Щодо французької мови, то в ній існує три відповідники для японського *kawazu* (жаба): *staraud* (m), *grenouille* (f) та *rainette* (f). Однак більшість перекладачів обирають стилістично нейтральне *grenouille*, яке дозволяє водночас зберегти кількість складів оригіналу. Втім Р.Етьємбль у своєму перекладі віддає перевагу архаїзмові *raïne* (f), що, на його думку, з більшим ступенем точності передає семантику *kawazu*, яке сьогодні також є витісненим з активного словника. До того ж, саме йому належить найнесподіваніший переклад дієслова 飛び込む (*tobikomu* – «пірнати»), як поєднання прислівника *en vol* та дієприслівникової форми *plongeant*, що є не надто природним для французької мови. Можна висловити припущення, що Р.Етьємбль, який за фахом є все ж синологом, а не японістом, хоча й присвятив японознавству останні роки свого життя, намагався тут перекласти 飛び込む через значення ієрогліфічних формантів 飛 («літати»)

²² *Matsuseki Seisei. Kisetsu-dai no hani to sono henka no kangae. – Haiku Ko:za Tokyo, 1943. – P.287–350.*

та 込 («занурюватися»), як це прийнято в перекладах з китайської. Значенням першого кореня справді є «літати, політ» – en vol, але у поєднанні з другим формантом, він повністю втрачає своє вихідне значення. Переклад Р.Етьємбля, який, здавалося б, намагається найточніше передати значення лексем оригіналу, втрачає свою цілісність, дисонуючи із звучанням цільової мови – зазначає М.Койо, критикуючи позицію Р.Етьємбля. Однак, сам перекладач вважає такий підхід умотивованим, висуваючи на сторінках свого відомого есе “Critères de pertinence pour traduire le Haiku” («Основні критерії перекладності хайку») таку схему перекладу та публікації хайку: оригінал – транскрипція – підрядник – переклад – детальний коментар²³. Не можна не помітити, що переклад, уписаний у таку логіко-конструктивну схему, хоча й традиційну для французької школи перекладу, переклад втрачатиме значну частину поетичної вартості, а разом з нею і те почуття невисловленого, що є невід’ємною та, мабуть, і найголовнішою складовою японської естетики.

Перейдемо до аналізу хайку на синтаксичному рівні.

Намагаючись надати віршу ритмічної та семантичної цілісності та закріпити у тексті місце *цезури*, більшість перекладачів застосовує до хайку, в оригіналі позбавленого будь-якої пунктуації, синтагматичне членування характерне для цільової мови. Задля того, щоб проявити всі ті функції, що їх несе *кіредзі*, вводяться екскламаторні вигуки, такі як «Ah !» (фр.), «O!» (рос.) Так, у найпершому англomовному перекладі У.Естона *кіредзі* передається за допомогою знака оклику, а саме хайку складається з двох речень: перше є кличним (An ancient pond!), а друге розповідним (With a sound from the water // Of the frog as it plunges in). М.Ревон також виділяє у хайку два речення, однак у нього обидва є кличними, до того ж, екскламаторність першого сегмента підкреслюється вигукom «Ah !». Три знаки оклику, сконцентровані на такому невеликому просторі, на наш погляд, певним чином спотворюють сприймання тексту, перетворюючи його на імператив, маркований «*фортисимо*». Ідентичні елементи знаходимо і в першому російському перекладі В.Мендріна, виконаномu, як, до речі, і переклад М.Ревона, з підрядника У.Естона. Всі пізніші переклади на французьку мову, окрім перекладу Ж.Тітус-Кармеля, взагалі відмовляються від передачі «кіредзі», залишаючи ритмічне та інтонаційне оформлення хайку на розсуд читача. Така сама тенденція простежується і в українських перекладах, жоден з них не передає цезуру після першого сегмента, натомість переносючи її в позицію між другим та третім сегментами, послуговуючись знаком тире.

Порівняймо:

Жаба в воду плюснула – // чули ви таку? (М.Лукаш);
 Пірнуло жабеня – // Вода сплеснула (І.Бондаренко);
 Жабка стрибне – // сплеск пролунає (Г.Турков).

Тире в тій самій позиції знаходимо в перекладах Р.Блайса (англ.), В.Мендріна, А.Доліна (рос.) та Ж.Тітус-Кармеля (фр.). На семантичному рівні, тире між другим та третім сегментом інтерпретує зв’язок між ними, як причинно-наслідковий та вказує на черговість подій (жаба стрибнула – (а відтак) сплеск пролунав). Причому головним реченням є «жаба пірнає», що відповідає як традиційному порядку слів у фразі, так і традиційній західній логіці.

На рівні граматики речення абсолютна більшість поданих вище перекладів передає вихідне «жаба пірнає звук води» як складнопідрядне речення, використовуючи наступні типи підрядного зв’язку:

- безсполучниковий зв’язок: « – » (Ж.Тітус-Кармель, І.Бондаренко, Г.Турков, А.Долін, Р.Блайс; « , – » (В.Мендрін, Р.Блайс);
- сполучниковий зв’язок : «ou» (М.Ревон), «i» (О.Масикевич), «as» (У.Естон).

²³ Etienne R. Essai de littérature (vraiment) générale. – Paris, 1975. – P. 220.

Однак послідовна семантизація елементів у японському реченні докорінно відрізняється від європейської, отож, як свідчать японські інтерпретації цього хайку, читач – носій японської мови розуміє повідомлення цього тексту трохи інакше: не як: У старий став стрибнула жаба (а тоді, а тому) пролунав сплеск води, а навпаки:

Почувся сплеск води, (і стало зрозуміло) це жаба стрибнула у старий став.

Така непередбачена невідповідність пояснюється тим, що в японській мові порядок слів, а відтак і послідовність їх сприймання, є оберненою до звичної для європейського читача. В японській фразі найбільше значеннєве навантаження несуть елементи фінальної позиції на відміну від європейських мов, де предикат повсякчас міститься на початку. З іншого боку, хоча зв'язок між двома останніми сегментами є очевидним як для східних, так і для західних читачів, оригінальний текст хайку ніяк не розкриває *тип* цього зв'язку, залишаючи читачеві можливість семантизації хайку як цілісності. З наведених нами перекладів лише три не уточнюють міжсегментні відношення, зберігаючи їх значення *імпліцитно*, але не *експліцитно*.

Порівняймо:

Paix du vieux étang Une grenouille y plonge Un «ploc» dans l'eau (N. Bouvier)	О, дремотный пруд, прыгают лягушки вглубь, слышен всплеск воды. (В.Брюсов)	Старый пруд, прыгнула в воду лягушка всплеск в тишине. (В.Маркова)
----------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------

У випадку перекладу Н.Був'є, можливість амбівалентного прочитання зберігається завдяки повній відмові від пунктуації та відсутності формальних ознак синтагматики, окрім традиційної строфічної форми та великої літери на початку кожного рядка. В.Брюсов у своєму перекладі зберігає традиційну пунктуацію, однак розділяє сегменти комами, які можуть вказувати, в залежності від контексту, як на сурядність, так і на підрядність. Водночас певна значеннєва амбівалентність простежується у множинності суб'єктів «прыгают лягушки», але одиничності стану, з яким реферуються їх дії: «всплеск воды». Текст хайку у перекладі Маркової, як і в перекладі Брюсова, постає як одне розповідне речення. Втім традиційний синтаксис зберігається лише частково, адже між двома останніми сегментами взагалі відсутні будь-які формальні показники, що було б у непоетичному тексті синтаксичною помилкою: Старый пруд, прыгнула в воду лягушка (?) всплеск в тишине. Однак, у перекладі хайку така синтаксична неточність є вмотивованою. Вона є нічим іншим, як проявом міжрядкового «мовчання», яке є провідною характеристикою хайку.

У японському літературознавстві існує традиція інтерпретації аналізованого тут хайку, як взірця філософсько-естетичних категорій, характерних для японської поезії. Японські дослідники стверджують, що в цьому хайку якнайсильніше реалізується естетичний принцип «сабі». Існує декілька тлумачень цього поняття: з одного боку, «сабі» означає «дух старовини», «зачарування, що його викликає контакт зі старовиною», патина, з другого боку – вишукана простота, сенс якої один японсько-англійський словник передає, звертаючись до слів поета-романтика У.Вордсворта: “Plain living and high thinking” (просте життя, але високі помисли).

У цьому хайку «сабі» передає складне слово *furuike*, а в перекладі – *старий ставокінець*. Один з біографів Басьо – Сікоу стверджує, що існував також інший варіант цього хайку, написаний учнем Басьо Кікаку, який починався зі слів «Yatabuki ya». Ямабукі – жовті квіти, що символізують весну, є сильним поетичним образом та символом *кіто*. Вважається, що Басьо вирішив, що вони надто яскраві, щоб вичерпно передати відчуття «сабі», якого він прагнув.

Працюючи над перекладом цього тексту, автори стикаються зі схожою колізією: як передати те, що не може бути висловленим, але водночас є «центром тяжіння» хайку? З одного боку, можна піти шляхом Р.Етьємбля, вміщуючи тлумачення естетичного смислу поезії у коментар, з другого – вдаючись до експліцитного вияву тих категорій, що криються в тексті імпліцитно. Так, намагаючись відтворити «дух старовини»,

Н.Був'є, додає до оригіналу одне слово: *Paix du vieil étang...*, характеризуючи стан ставка, як «мир, спокій», тоді як В.Брюсов підбирає епітет-замінник для занадто прозаїчного «старий» – «дремотный», чим, можливо, сам того не знаючи, досягає подвійного ефекту, оскільки японський еквівалент російського «дрёма» – 居眠り (inemuri) є весняним кіго, включеним у каталог «Сайдзікі».

Естетичні принципи японської поезії не є суто мовною *реалією*, але *світоглядною реалією*, тобто есенцією релігійного, естетичного та філософського світобачення Японії, що втілюється у поетичному слові. На нашу думку, саме адекватна транспозиція принципів японської естетики, або бодай її «луна» (термін В.Беньяміна) – відлуння цих категорій – творить унікальність перекладу. Адже саме хайку, можливо більшою мірою, ніж інші поетичні жанри, є об'єктом співтворчості автора та читача.

Звідси, як логічний підсумок завдання для перекладача японської поезії постає не тільки адекватна транспозиція формальних характеристик хайку в цільову мову, а наведення міжкультурних «мостів» у царині естетики та філософії, завдяки яким у повній мірі відбуватиметься діалог між цивілізаційними універсумами Сходу та Заходу.